



La Passion selon Saint-Jean à la cathédrale de Lausanne

A l'occasion des fêtes de Pâques 2007, et comme un symptôme de plus de la vogue contemporaine à mettre en scène Jésus, Gérard Demierre, Christophe Gesseney et Sébastien Guenot ont présenté, dans la cathédrale de Lausanne, une « incarnation visuelle inédite »¹ de *La Passion selon Saint Jean* composée par Jean-Sébastien Bach.

Comme l'affichent le programme et le site internet de cette manifestation (www.passionscenique.org) – dont le succès a été à la hauteur de l'investissement publicitaire – c'est la première fois, en 2007, qu'est créée une véritable version scénique d'une Passion chantée. Ce genre musical existe pourtant depuis le Xe siècle, et a beaucoup évolué, les chants solos étant devenus de véritables pièces d'opéra alliant récitatifs, airs, ariosos, chœurs et chorals. Toutefois, jamais des costumes, décors ou figurants n'étaient venus transformer les Passions en spectacles autonomes. Car ces pièces ne trouvaient alors de sens que célébrées dans le cadre de l'office, autrement dit précédées, continuées et interrompues par des sermons qui en unifiaient et en entretenaient l'impact religieux. Il n'est donc pas anodin que cette "émancipation spectaculaire" des Passions chantées ait lieu au XXIe siècle, époque caractérisée par la soif d'en voir et d'en savoir plus sur Jésus.

Une scénographie distanciée

Mais si cette représentation de la *Passion selon Saint-Jean* est la première à « montrer la musique » (selon la formule de Christophe Gesseney), c'est-à-dire à proposer un « accompagnement visuel » au texte chanté, une représentation scénique de l'histoire récitée, elle le fait avec distance. Énonciative ou symbolique, la distance est en effet, selon moi, le principe esthétique essentiel de la mise en scène travaillée par Gérard Demierre et Sébastien Guénot.²

Distance énonciative

L'écart entre la scénographie de 2007, la pièce musicale de 1724 et le texte canonique de Jean est rendu expressément sensible par cette représentation, qui s'ouvre sur le geste du chanteur principal, Christophe Einhorn, consistant à endosser une ancienne toge avant de devenir le chanteur-narrateur du récit(atif) évangélique. La toge demeurera ouverte tout au long du spectacle, laissant voir les vêtements contemporains de l'interprète et entretenant ainsi la distance prise par rapport à l'incarnation de l'évangéliste Jean. C'est ici le rôle avéré de

¹ C'est en ces termes que le journaliste Matthieu Chenal du *24 Heures* a salué le spectacle, dans son article du 2 avril 2007 (disponible en ligne, www.24heures.ch).

² La distance que je commente ici est à comprendre au sens neutre, sans référence au concept brechtien de « distanciation ». Toutefois, si cette notion de « *Verfremdung* » n'est aucunement convocable pour ce spectacle de Demierre, elle demeure un intertexte fondamental pour l'analyse des spectacles christiques. Les Passions – non pas musicales mais purement scéniques – et tous les spectacles liturgiques sont en effet envisagés par Brecht comme le contre-modèle même de la « distanciation », en provoquant l'identification aux personnages jusqu'à « mettre son public en transes » (B. Brecht, *L'Achat du cuivre : Petit organon*, Paris : L'Arche, passage n°47). Or, c'est précisément cette absence d'identification fanatique que j'aimerais dégager dans le fonctionnement de ce spectacle christique du XXIe siècle, qui n'est plus dévolu à une adhésion des fidèles mais à une réception artistique. La connotation brechtienne n'est donc pas complètement absente ici, comme dans la notion de « distance énonciative » que j'associe à la mise en scène des chorals, puisqu'ils fonctionnent un peu comme les « chœurs » que l'auteur allemand intègre à ses « *Lehrstücke* », qui commentent l'action, situés en retrait, et bien souvent qui s'expriment en chantant.

« récitant » du texte biblique qui est joué par le protagoniste. Et le ténor achève le spectacle en se dévêtant, reprenant son identité contemporaine sous l'œil d'un enfant, qui, surgi du public, emblématise le destinataire du récit johannique réinterprété ici par et pour le futur.

Cette thématization du contexte énonciatif de la représentation est relayée par les principes scénographiques : la scène est structurée en gradins – et non en espace illusionniste – à la base desquels trône l'orchestre, bien visible ; les chanteurs et figurants se figent en tableaux, chantent face au public – faisant ainsi des spectateurs les destinataires de chaque parole, même dialoguée – et la plupart des récitatifs et ariosos sont chantés sur une estrade aménagée au centre des gradins, comme une sorte de « pont » liant et séparant le monde du Christ et celui du spectateur-auditeur. Et si la scène est en escaliers, c'est bien qu'elle vise à brouiller et démultiplier la frontière entre la scène et la salle, l'espace de la cathédrale prolongeant la scénographie en étant éclairé, occupé ou parcouru par les protagonistes.³ Les chorals, notamment, qui sont comme un second chœur chargé de chanter des cantiques intégrés par intermittence à la structure musicale narrative, se déplacent dans la nef et les bas-côtés, tout autour des spectateurs. Ce procédé a été élaboré ici comme une tentative de restituer la fonction originelle de ces cantiques, alors faits pour être interprétés par les chœurs des fidèles, permettant, selon les termes de Gesseney, de « faire participer virtuellement la foule à la célébration ». ⁴ Toutefois, à mon sens, c'est moins une « communion » qu'une « distanciation » qu'engage cette mise en scène moderne, puisqu'au moment des chorals, toute la scène s'immobilise en tableau vivant, l'éclairage s'efface et l'orchestre lui-même s'arrête, faisant de ces « lieder » des instants de recul par rapport au spectacle et au texte johannique – en témoignent le silence et la retenue du public (qui n'ose pas même applaudir à l'intermède). ⁵ Soulignons que les paroles de ces chorals laissent place au « je » des fidèles, qui directement s'adressent à Jésus en « tu », et donc que la rupture et le décalage des plans d'énonciation, entre le mode narratif et récitatif et celui de la prière intimiste, sont travaillés par Bach lui-même comme un élément structurant sa Passion.

Et si ces jeux de variation et de distanciation énonciatives deviennent ici un principe esthétique, c'est que la nature même de l'hypotexte biblique en a fait un précepte théologique et littéraire. C'est en effet la réunion et la comparaison des témoignages, mis au pluriel et à distance, qui fondent le christianisme et font toute la particularité de la bible (signifiant littéralement « livres », au pluriel). Le titre de cette œuvre de Bach annonce d'ailleurs ces enjeux comme fondamentaux, puisqu'en même temps que le contenu du récit (*la Passion*), il en signale le « médiateur » (*selon Saint-Jean*). Rappelons que Bach a, semble-t-il, composé quatre Passions différentes, selon les quatre évangiles, autrement dit que chaque énonciation et interprétation de la même histoire engage selon Jean-Sébastien Bach une création totalement différente.

Distance symbolique

Et si cette « incarnation visuelle » de la Passion est mise à distance, c'est non seulement par des stratégies énonciatives, mais aussi par la dimension symbolique de sa mise en scène.

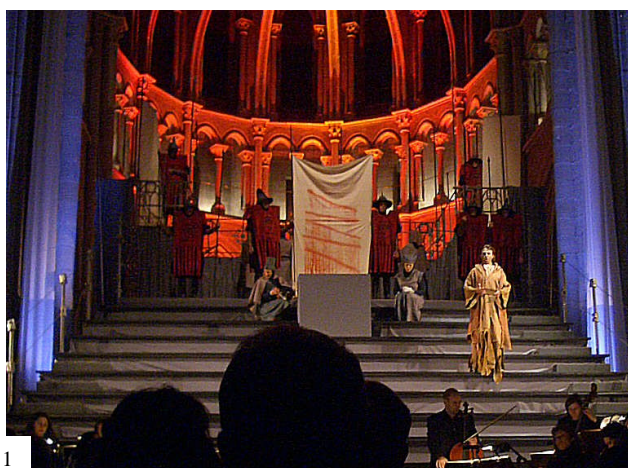
³ Ainsi, l'abside est éclairée de couleurs vives et changeantes (avec un effet visuel discutable et sans rapport réel avec la scénographie des gradins), tandis que l'allée centrale de la nef est utilisée pour l'entrée inaugurale, très lente, du Christ et de deux apôtres, pour la sortie de Pierre après sa triple trahison, pour l'entrée finale de l'enfant.

⁴ Programme du spectacle (édité par Sébastien Guenot), p. 3.

⁵ D'autant que ces chorals commencent et finissent par chanter sur scène, donnant une réalité visuelle à l'écart qui sépare leurs « lieder » de l'Evangile chanté, puisqu'ils viennent confronter leurs vêtements contemporains aux costumes archaïsant des protagonistes.

Commençons par dire qu'une des principales sources de difficulté à représenter une Passion musicale, et précisément celle-ci, tient dans la redondance qu'impliquerait une monstration des paroles chantées. Car l'œuvre de Bach consiste essentiellement à donner une version musicale du texte de l'évangéliste Jean, amplifié mais repris à la lettre dans les chants qui décrivent la Passion. Proposer scénographiquement une simple illustration du récitatif, en lui-même descriptif, serait ainsi dénué de sens. De plus, pour des raisons concrètes évidentes, mais aussi pour répondre à une volonté affichée de particulariser cette mise en scène opératique, voire quasi liturgique, de la mort du Christ, Gérard Demierre souligne ne pas avoir « voulu donner dans la sensation de la démonstration du calvaire de Jésus comme d'aucuns l'ont fait au cinéma. »⁶ Aussi, en lieu et place d'une *démonstration*, c'est une *évocation* visuelle qui est proposée ici, jouant de motifs symboliques, d'images indirectes. Et ce recours au symbole est nourri de toute la tradition iconographique qui, depuis le Moyen-Âge, tant à travers les œuvres plastiques que les représentations liturgiques et théâtrales, a donné corps aux textes sacrés en recourant à tout un code symbolique, retravaillé et amplifié suivant les époques. Et si le XXe siècle a exacerbé la liberté d'interprétation et la distanciation au point même d'assimiler l'ensemble du récit évangélique à une métaphore – ou plus précisément à une « parabole » propre à être réinterprétée et « réutilisée » – ce sont les premiers siècles du christianisme qui ont développé le plus de motifs symboliques. Il est ainsi très intéressant d'envisager une mise en scène aussi contemporaine et « inédite » que celle de Demierre à la lumière historique des premières liturgies théâtralisées, puisqu'on constate, à plus de dix siècles de distance et malgré des objectifs religieux ou esthétiques très différents, des parallèles scénographiques saisissants – tels que les voiles suspendus autour de l'autel devenu lieu scénique, ou l'usage de la croix et du linceul en lieu et place du *corpus christi*, etc.⁷ – répondant à une même recherche de représentation indirecte.

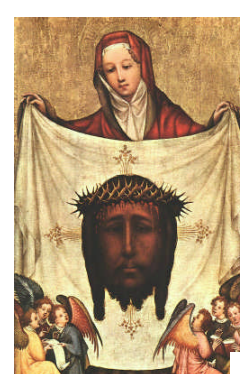
L'un des principes visuels et symboliques essentiels de la scénographie présentée dans la cathédrale de Lausanne réside dans l'usage de toiles, alternativement immaculées, maculées, blanches, rouges, tendues, froissées, nouées, déchirées, croisées, tirillées ou libérées. Ces tissus font écho au principe même de la représentation christique, qui, des toiles peintes au linceul de Turin en passant par le mandylion d'Edesse ou le voile de Véronique, a choisi l'étoffe comme support privilégié, voire comme trace du miracle de l'"incarnation".



1



2



3

Maître de la Véronique,
1400-1420, Munich,
Alte Pinakothek

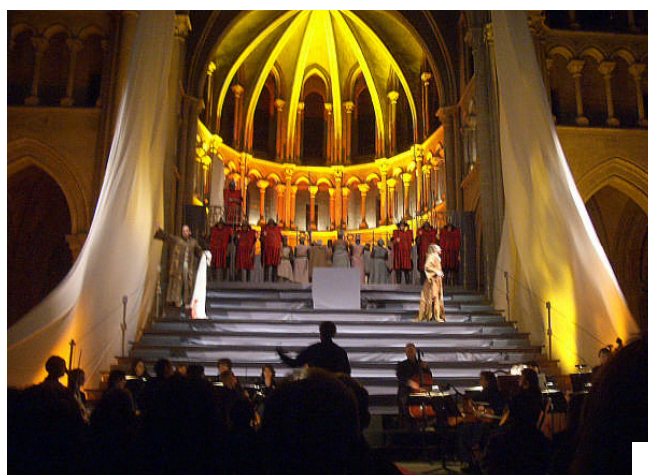
⁶ Programme du spectacle, p. 13.

⁷ C.f. l'un des premiers textes qui nous soient parvenus à propos de la théâtralisation de la liturgie, la *Regularis concordia* rédigée par le bénédictin anglais Saint Ethelwold, qui, comme un ancestral « cahier de mise en scène », décrit le « jeu » liturgique de la Visite des femmes au Sépulcre, en s'inspirant d'un rituel pratiqué au début du Xe siècle à l'abbaye de Fleury. Texte cité et commenté par Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris : Nathan, 2000, pp. 45-46.

C'est l'épisode de la flagellation du Christ qui le premier convoque, dans la mise en scène de Demierre, un carré de tissu blanc. Celui-ci joue un double rôle de dissimulation et de transfert, puisqu'il cache le Christ, censé être flagellé derrière le drap, tout en le symbolisant, puisque les éclaboussures de sang qui souillent peu à peu le tissu reproduisent sur le linge les lacérations traditionnelles du dos de Jésus, et assimilent le drap au corps du Christ (ill.1). Ce même drap deviendra alors le support de la déploration de l'apôtre Jacques (ill.2), dans une posture qui reprend l'iconographie consacrée du voile de Véronique (ill.3), et assimilant ainsi le drap, déjà « personnalisé » par la flagellation, avec le linge sur lequel la *vera icon* s'est miraculeusement « imprimée » au contact du visage du Christ pendant le chemin de croix – chemin de croix dont la mise en scène ne montre rien, si ce n'est le tirage au sort de la tunique de Jésus, pièce de tissu rouge à la symbolique royale et sanglante, dont les textes disent qu'elle a été jouée aux dés par les soldats, mais que cette mise en scène travaille comme un tiraillement, dans une image spectaculaire qui traduit toute la violence du peuple crucificateur (ill.4).



4



5

Au moment de cette déploration sur le « voile flagellé », deux grandes tentures de soie blanche viennent alors se déployer autour de la scène en gradins (ill.5) et constituent dès lors, par leur mouvement et leur éclairage, le motif scénographique principal, tant au niveau plastique que symbolique. Car ces voiles se déploient et ondulent au moment même où Jacques, portant le tissu maculé, chante les paroles suivantes :

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht
Daran, nachdem die Wasserrögen
Von unsrer Sündflut sich verzogen
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht !

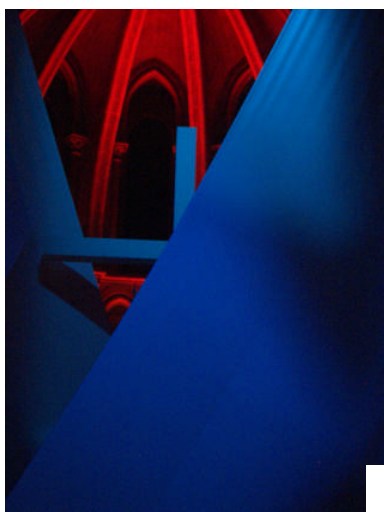
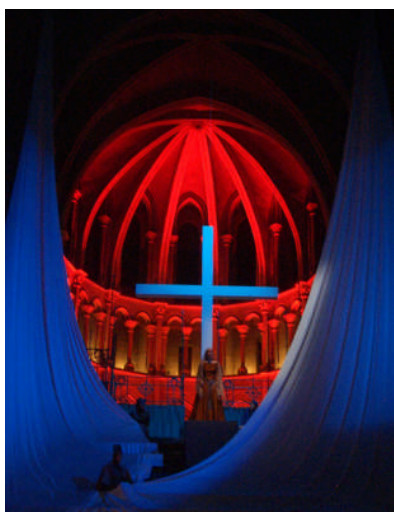
Contemple comme son dos teinté de sang
En tous endroits
Ressemble au ciel
De même, après que les vagues des flots
Se sont retirées du flot de nos péchés
Apparaît le plus bel arc-en-ciel
Qui se déploie comme le signe de la grâce de Dieu !⁸

Ces vers, que Bach reprend à une Passion de Barthold Heinrich Brockes de 1712 pour amplifier lyriquement le texte de l'Évangile,⁹ filent comparaisons, métaphores et symboles, et laissent directement interpréter les voiles de la mise en scène comme, à la fois : le « ciel » auquel « ressemble » le « dos teinté de sang » – précisément représenté ici par une étoffe de la même facture que les tentures ; les « vagues » du « flot de nos péchés » ; l'« arc-en-ciel » de

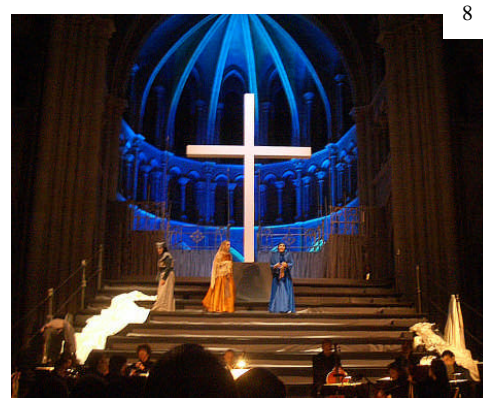
⁸ Textes de Bach et traduction française proposés sur le site de l'ensemble vocal Euterpe, autrement dit le chœur de cette représentation de la Passion, à la page http://www.ev-euterpe.ch/texte_passion_selon_st_jean_bach5.htm

⁹ Référence donnée sur le même site, à la page http://www.ev-euterpe.ch/passion_selon_st_jean_bach.htm.

la rédemption ; et le « signe de la grâce de Dieu ». L'exploitation scénographique de ces draperies – notamment lorsque les deux voiles viennent « étouffer » la croix, pendant que les chanteurs décrivent l'agonie du Christ (ill.6 et 7) – engage ainsi une interprétation symbolique permanente du spectateur.¹⁰ L'exégèse de ces toiles se « résout » finalement lorsque le chanteur principal rappelle, dans l'un des deux seuls passages du récitatif qui n'est pas repris à Jean mais à Matthieu – c'est dire combien cette amplification faisait sens aux yeux de Bach, et doit en prendre au niveau scénographique – qu'au moment où Jésus rendit l'esprit, « le voile du temple se déchira en deux ». La mise en scène récupère cette image tant dans sa dimension symbolique (de la nouvelle église, du pouvoir du Christ, de l'annonce de sa résurrection, etc.) que dans sa dimension plastique, puisque les deux tentures s'écroulent en deux morceaux sur les gradins de la scène (ill.8).

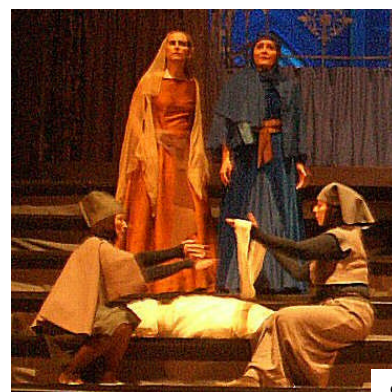


6, 7



8

Ces étoffes vont alors prendre une nouvelle forme et une nouvelle signification : puisque les femmes noueront le tissu pour en faire le linceul, mais aussi le corps, du Christ (ill.9). Car le *corpus christi* n'apparaît, dans cette mise en scène, que dans sa gloire. Chaque fois qu'il est en souffrance, c'est le jeu métaphorique des toiles qui le figure. Ainsi, la dernière fois que l'on voit l'incarnation proprement « charnelle » de Jésus, c'est lorsqu'il est présenté au peuple par Pilate, couronné d'épines et revêtu de la cape rouge ; or, l'ironie de l'événement y est clairement effacée au profit d'une apparition christique triomphale (ill.10). Jamais le corps du Christ n'est montré crucifié, ni même vaguement positionné en croix. Ses bras demeurent le long du corps, qui reste hiératique, en réponse sûrement avec la voix de basse qui a été choisie par Bach pour ce personnage, suivant en cela la tradition qui « toujours confie ce rôle à un baryton ou une basse : la voix de la majesté divine ».¹¹



9

Ainsi, tout l'épisode de la crucifixion, du chemin de croix à la résurrection, n'est-il évoqué visuellement qu'à travers l'immense croix blanche, immaculée, qui s'élève derrière le corps du Christ (ill.11), avant de s'y substituer. Les scènes de désolation au pied de la croix ont lieu, comme si Jésus y était cloué, au point que certains aspects de la mise en scène

¹⁰ D'autant que la situation de ces voiles dans la cathédrale répond à la symbolique de l'espace architectural, placés au-devant de l'autel et du chœur, là où les rideaux des premières basiliques chrétiennes et le jubé de la plupart des églises occidentales visaient à matérialiser la frontière ultime, « impénétrable », du mystère du Salut.

¹¹ Explication donnée toujours par le site du chœur dirigé par Christophe Gesseney, page http://www.ev-euterpe.ch/passion_selon_st_jean_bach.htm.

laissent parfois suggérer que la croix est « de dos », que le corps du Christ doit être imaginé par le spectateur de l'autre côté du bois. Mais ces suggestions sont vite déjouées, la croix demeure un symbole, un motif presque abstrait, qui met à distance les réalités de la crucifixion, évite la concrétude que les auteurs associent aux représentations cinématographiques du Christ (voir ci-dessus) pour renouer avec les symboles liturgiques, et assume ouvertement un décalage avec le récitatif, empêchant toute redondance et poussant le contrepoint jusqu'à désolidariser chronologiquement la description chantée contant la mort du Christ ainsi que la descente de croix, et la représentation visuelle qui déjà évoque le corps entouré du suaire et du sépulcre.



10



11

Et si le chant de Jean-Sébastien Bach s'arrête à la mise au tombeau de Jésus, et n'évoque la résurrection que de manière très détournée, dans le choral final, la scénographie prolonge le contrepoint et propose une évocation visuelle de la Résurrection, voire même de l'Ascension : la croix, emblème scénographique du Christ, s'élève lentement dans le chœur de la cathédrale (ill.12). Cette mise en scène restitue ainsi à la cathédrale sa symbolique architecturale, et achève de positionner le spectateur à distance de cette Passion du Christ du XXI^e siècle, dont l'objectif n'est plus de faire « croire », mais de réinterpréter le « voir ».

Valentine Robert

*(Pour le texte, mis en ligne le 20 avril 2007,
et les photographies prises le 4 avril 2007)*



12